

Freies Spiel und Lebenskunst. Andersens *Improvisator*

I

Was eigentlich ist unter einem „Improvisator“ zu verstehen? Erste, tastende Antworten: Jemand, der sich große Mühe gibt, den Umstand spielerisch leicht zu nehmen, dass er niemals wissen kann, was auf ihn zukommt. Jemand, der die unserer menschlichen Voraussicht und Verfügbarkeit entzogene Zukunft insofern zu antizipieren vermag, als er auch schon mit der Gegenwart so umgeht, als könne man sie nicht wirklich bis ins Letzte festlegen und ergründen. *L'improviso* ist, so wörtlich, das Unvorhergesehene. Schon der lateinische Wortstamm scheint den Begriff mit einem gehörigen Maß an italienischer Leichtlebigkeit auszustatten. Wer improvisiert, schließt mit der Macht des Unvorhersehbaren einen Pakt, indem er sie sich als Produktionsweise und als Lebenshaltung aneignet.

In Hans Christian Andersens in Italien spielendem ersten Roman, der den Begriff und die Figur des Improvisators in seinem Titel führt¹, wird eine etwas andere semantische Spur dominant. Andersens Improvisator, der als Waise heranwachsende Knabe Antonio, ist ein glücklicher Mensch, weil er aus schwierigen Umständen das Beste zu machen versucht und dabei immer wieder von günstigen Wendungen und segensreichen Fügungen belohnt wird. Nach dem frühen Unfalltod der Mutter nimmt ihn eine wohlhabende Pflegefamilie bei sich auf, eine fundierte literarische Bildung erhält er im Jesuitenkolleg. Die Erziehung des Herzens obliegt sodann einer dunklen Schönheit von Sängerin, in der Antonio alsbald eine Bekannte aus Kindheitstagen wieder erkennt. Zugleich aber ist dieser junge Mann ein zutiefst unglücklicher Mensch, weil er aus der unwahrscheinlichen Reihe von Begünstigungen kaum wirklich zu profitieren versteht. Achtlos schlägt er verheißungsvolle Karrieren und verlockende Liebschaften aus, als habe er stets noch weitere Möglichkeiten in petto (er hat sie). Jede seiner großen Lebensbegegnungen ist nicht einmalig und irreversibel, sondern wiederholt sich in einem späteren Abschnitt gleichsam mit einer zweiten Chance. Darum auch können weder die von außen auf den Protagonisten hereinbrechenden

¹ Hans Christian Andersen: „Improvisatoren. Original Roman i to Dele“, 1835. Deutsch als: „Der Improvisator. Roman in zwei Teilen“. Aus dem Dänischen von Jörg Scherzer. Cadolzburg 2004. Die Zitate nach dieser Ausgabe werden mit Angabe der Seitenzahl fortlaufend im Haupttext nachgewiesen.

Unglücksfälle noch seine selbstverschuldeten Fehler ihm dauerhaft etwas anhaben. In der Ökonomie des Erzählens sind Schaden und Segen aufs Genaueste ausbalanciert. So ist etwa der tödliche Unfall der Mutter verursacht durch den Amoklauf ebenjenes Pferdegespanns, in welchem sich der künftige Gönner des Helden befindet; die nämliche Ambivalenz waltet, wenn Antonios engster Freund sich als sein schärfster Rivale entpuppt oder die ehemalige Konkurrentin aus Kindertagen zur sehnsuchtsvoll Geliebten wird. Das Ende seiner Geschichte ist unvermeidlich märchenhaft und als solches ebenfalls *improviso*, das heißt, aus der vorangehenden Geschichte zwar handlungslogisch überhaupt nicht abzuleiten, wohl aber magisch-ästhetisch in ihr durchaus schon angelegt. Im Hinblick auf die narratologische Verkettung von Handlungselementen gilt: *L'improviso* tritt dann ein, wenn aus den je vorausliegenden Umständen und Geschehnissen, um mit Robert Musil zu sprechen, „bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht“.

Zunächst und vor allem aber ist Andersens *Improvisator* ein angehender Dichter wie sein junger Autor auch. Beide sind in Italien unterwegs, um als poetische Originalgenies ihr Glück zu machen. Eine genuin poetische Inspirationslehre in der Tradition Petrarcas und Dantes steht Pate bei den ersten Schritten des römischen Zöglings, während das nordische Temperament des Autors sich (dem Beispiel des Bildhauers Bertel Thorvaldsen folgend) an der mediterranen Sonne und der antiken Atmosphäre erwärmen, zum Künstler durch eine möglichst stimmungsvolle Umgebung heranbilden möchte. Pittoreske Landschaft und katholisch-barocke Kulissen beleben die vom Protagonisten stellvertretend durchlaufenen Szenerien.

Andersen verzehrt unter der südlichen Sonne ein dänisches Stipendium und dankt es seinen Geldgebern, indem er gelehrig und beflissen seinen Italienroman mit den erworbenen Kenntnissen spickt. Der angehende Autor rentiert die investierten Wohltaten besser, als es sein Held tut, dem sie noch reichlicher zukamen. Indem der Verfasser über sein unreifes und unentwegtes Alter Ego einen wunderbaren Roman lang seine schützende Hand hält, entwirft er die träumerisch voranschreitende Ideallaufbahn einer gelingenden literarischen Sozialisation, und dies ungeachtet all jener emotionalen Flurschäden und menschlichen Verluste, die Andersens Held am Wegesrand zurück lässt. Der Projektionsmechanismus des Romans ruht auf einem Pakt mit pragmatisch-magischer Arbeitsteilung zwischen beiden Figuren. Was Antonio wunderbarerweise zufällt, muss sein Autor mühsam erringen. Und was Andersen mit der Bemeisterung seiner Geschichte erlangt, erreicht er nur, weil es seinem Helden längst zugefallen ist. Der Text setzt auf Tempo, auf Farbe und Abenteuer: Im *Improvisator* strömt es nur so, und alle Augenblicke geschieht etwas Neues.

Mit Vorliebe aufgesucht werden dramatische Küstenansichten – sei es im Golf von Neapel und an den Steilfelsen Capris oder auch an der Lagune Venedigs –, wie überhaupt Wasser und Wellenspiel als Requisiten schöpferischer Inspiration eine hervorragende Rolle spielen und samt dem mythischen Personal aus Tritons Reich immer wieder mit unverkennbarer Begeisterung aufgeboten

werden. Schon der erste Satz des Romans schlägt dieses Wasser-Motiv im hohen Ton enthusiastischer Kunstsinnigkeit an. „Wer je in Rom gewesen ist“, so heißt es da, „dem ist die Piazza Barberina wohlbekannt, jener große Platz mit der schönen Fontäne, wo der Triton die sprudelnde Muschelschale leert, aus der das Wasser ellenweit gen Himmel springt.“ (9) Weniger die autoptische Italienkenntnis als vielmehr die sehnende Vorahnung erquickender Labungen eint die fühlenden Herzen, an die sich der Roman adressiert. Überall, wo in diesem frei herausströmenden Erstlingswerk Andersens von sprudelnden Muscheln, von durchströmten Grotten oder von Wasser speienden Delphinen die Rede ist (und es sind deren beachtlich viele Passagen), kann unterstellt werden, dass hierbei an jene geheime Zeugungskraft und Schöpfungsgewalt zu denken sei, die im Wasser liegt, dem Urstoff des Lebens selbst, und deren elementare Energien Künstlern und Dichtern (nämlich als den ‚schöpferischen‘ Menschen im buchstäblichsten Sinne) in besonderer Weise zuströmen. Andersens *Improvisator* ist ein ebenso märchen- wie lehrbuchhafter Roman über die Gabe dichterischer Inspiration, über die Unverfügbarkeit und Eigenwilligkeit dieser Inspiration ebenso wie über ihre sozialen Folgekosten.

Zu den grundlegenden Unterschieden zwischen Autor und Held zählt nicht allein, dass letzterer von Natur, Schicksal und Mitwelt im Übermaß und unverbrüchlich begünstigt ist, während ersterer sich alles selber zu erarbeiten hat. Mindestens ebenso bedeutsam wie diese existentielle biographische Differenz ist der Umstand, dass Andersens Opus-Phantasie auf ein gestaltetes literarisches Werk abzielt, auf eine schriftstellerische Hervorbringung, deren materielles Substrat von langer Dauer sein würde, während sich der künstlerische Ehrgeiz seines jungen Helden vielmehr darauf richtet, mit Eloquenz und Einfallsreichtum *im Augenblick* zu glänzen. Andersen schreibt, sein Alter Ego hingegen trägt vor. Der dänische Stipendiat fern der Heimat bringt seinem abwesenden Publikum eine Schrift-Leistung dar, die ihre Bestimmung dann erreicht, wenn sie sich vom Erzeuger gänzlich gelöst und zum gedruckten Buch objektiviert hat, haltbar und zugänglich für einen unspezifischen Adressatenkreis aus Mit- und Nachwelt. Andersens Titelfigur hingegen ist ein Adept der *performing arts*, seine Kunstleistung gilt einem je konkreten und präsenten Publikum von Schauenden und Hörenden, die Kunst und Künstler gerade nicht voneinander trennen, sondern den einen für das andere nehmen sollen.

Andersens *Improvisator*, und das führt zu einer weiteren Bestimmung dieses als Berufsbezeichnung doch recht sonderbaren Begriffs, dieser *Improvisator* also ist ein Mensch, der vom Reden lebt. Ein Mensch, der lebt, indem er als Redner und Sänger auftritt; ein Künstler, der öffentlich, gegen Eintritt und auf Zuruf über beliebige Themen deklamiert oder räsoniert. Zu seiner Glanzzeit in Neapel hat er im Teatro San Carlo seinen großen Auftritt, direkt im Anschluss an die Opernsoiree. Meistens besingt er zu den Klängen einer Gitarre die Schönheiten der Landschaft und die Denkwürdigkeiten vergangener Jahrhunderte, in anderen Fällen liefert er bestellte Auftragslyrik zu prosaischen Zwecken, wie es das Pub-

likum wünscht. Für jeden Anlass und jeden Geschmack findet der Improvisator aus dem Stegreif die passenden Worte. Wie man um die Mitte des 18. Jahrhunderts in deutschen Städten zum Briefsteller gehen konnte, um dort epistolarische Literatur als Konfektionsware oder Maßarbeit zu erwerben, so ist auch das gewerbliche Auftreten von Improvisatoren ein frühes, sogar noch früheres Beispiel von kommerzieller Professionalisierung, bei dem literarisches Können als ein pragmatisches Handwerk gefragt ist. Die beiden ansonsten ganz unterschiedlichen Beispiele vereint, dass beides zu ihrer Zeit offenbar akzeptierte und respektable Berufsbilder waren. Daran knüpft sich eine Auffassung von literarischer Produktion, die im Gegensatz zu Regelpoetik und Gattungsnormen die möglichen Themen oder Inhalte einer ästhetischen Hervorbringung gänzlich außer acht lässt und statt dessen Literatur als Bemeisterung bestimmter technischer Fertigkeiten auffasst und als solche dann gegen andere Gewerke und Fertigkeiten abgrenzt.

Der Rückgriff auf die Praxis stegreifdichtender Wanderrhetoriker mutet historistisch an und ist es zu Beginn des Eisenbahnzeitalters auch. In seinem Handlungsgang freilich zeigt sich Andersens *Improvisator* in einer Zeit angesiedelt, die sich aufgrund verschiedenster Anspielungen durchaus als fortgeschrittenes 19. Jahrhundert bestimmen lässt. Die erzählte Geschichte korrespondiert also in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext weitgehend mit der Schreibsituation des Verfassers. Das Berufsbild des Improvisators als eines reisenden Virtuosen hat indes nur vordergründig eine pittoreske Funktion – nämlich in einem Italienbild, das von verschworen agierenden Adligen, von exaltierten Klosterbrüdern und fahrendem Künstlervolk geprägt ist und damit eine deutlich anachronistische Schlagseite hat. Als zeitgemäß und hochaktuell aber erweist sich das Figurenporträt dieses Improvisators und seiner besonderen Fähigkeiten dann, wenn wir das bloß Bizarre des Ambientes davon abstreifen und zu unserer Ausgangsfrage zurückkehren: Was heißt improvisieren? Dahinter nämlich steht die Frage nach der Ontologie des Kunstwerks schlechthin.

Wie und warum entsteht da etwas, geradezu aus dem Nichts heraus? Wenn sich die gespannte Erwartung der Zuhörerschaft aufzuhellen beginnt, weil die lastende Stille endlich von Worten und Tönen vertrieben wird; wenn sich nach langem Zögern das leere Blatt doch noch mit Schriftzeichen füllt, wenn Farben und Konturen aus der Formlosigkeit opaken Materials heraustreten; in all diesen Fällen ästhetischer Produktion haben wir es doch nicht allein mit willentlich gesteuerten Arbeitsschritten zu tun, sondern ebenso sehr mit Phänomenen von Emergenz, also mit etwas, das *improviso* kommt. Die Ästhetik der Improvisation gewinnt ihren besonderen Stellenwert gerade für die Romantik als erste im vollen Sinne des Wortes ‚moderne‘ Kunstbewegung, weil sich die Romantik mit Offenheit, Erfindungsreichtum, aber auch Ratlosigkeit an die Frage heranwagt: Was eigentlich geschieht im Vorgang ästhetischer Kreation? Wie ‚kommen‘ Einfälle, und wie wird aus ihnen ein gestalthaftes künstlerisches Gebilde? Man würde meines Erachtens die zahllosen dramatischen Künstler-Geschicke, wie sie

Tieck und Brentano, Hoffmann und Mörike, oder eben Andersen und Gottfried Keller entwerfen – um einen sehr weit gespannten Begriff von Romantik anzudeuten –, man würde diese Künstler-Imaginationen deutlich unterkomplex abhandeln, würde man sie lediglich als Ausdruck des ewigen Konfliktes von Kunst und Leben verstehen. Denn eine flagrante Gemeinsamkeit dieser Künstler-Figuren ist doch, dass in ihnen das Geheimnis ästhetischer Kreativität kritisch befragt und darum eben auch in die Krise geführt wird.²

Ohne Regeln und Notation, ohne medialen Träger und objektiviertes Werk ist weder künstlerische Praxis möglich noch ihre Theorie denkbar. Aber zur Kreation gehört auch der Widerpart des Unkalkulierbaren. Das Stegreiftheater der *commedia dell'arte* und der Jazz des 20. Jahrhunderts sind epochal weit auseinanderliegende Beispiele für die Ubiquität einer teils idiomatisch reflektierenden, teils freien Improvisationskunst, die vorgegebene Muster selbstbewusst zitiert und frei ist für die Einfälle des Augenblicks.³ Im freien Spiel ist der Emergenz-Anteil künstlerischer Produktion gleichsam auf sein Maximum gestellt. In der romantischen Poetik geht es um Stegreiftheater *nach* der *commedia dell'arte* (ein Musterfall dafür wäre die Mummenschanz des *Faust II*) oder auch um Jazz *avant la lettre* (so in E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana*). Als Kunstbewegung evoziert die Romantik frühere und präfiguriert spätere Formen des freien Spiels, weil und indem sie das Spielen selbst als Grundimpuls des ästhetischen Weltverhältnisses begreift.

II

Mit der Genieästhetik aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts waren zwar schon alte Traditionslasten und Begrenzungen über Bord gegangen, aber das Problem der Kreativität selbst wurde dadurch nur um so sichtbarer. Zwar konnte man weiterhin das Schaffen und Schöpfen neuer Kunst als ein Nachschaffen und Ausschöpfen dessen erläutern, was die Alten vorgegeben oder übrig gelassen hatten. Doch resultierten aus der *Querelle* oder der Epochen-Agenda des Naiven und Sentimentalischen allenfalls gewisse Einsichten in den zeittypisch gebotenen Umgang mit dem kulturellen Repertoire, während sich die Debatte zur Frage der Kreation respektive Kreativität selbst ziemlich defensiv verhielt. Einen poetologisch vielversprechenden Neuansatz wird man indes an anderer Stelle finden,

² Vgl. Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin 2000, S. 22.

³ Der von Derek Bailey im Hinblick auf musikalische Improvisation entwickelte Gegensatz idiomatischer und nicht-idiomatischer Improvisation ist für konkrete Materialanalysen weniger als strikte, stilistische Alternative zu nehmen denn im Sinne eines bipolaren Spannungsfeldes, das von der reflektierten Thematisierung von Mustern und Idiomen bis zu ihrer fast vollständigen Auflösung reicht. (Derek Bailey: *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*. Hofheim 1987, S. 9.)

und zwar in der um 1800 sich ausformenden Anthropologie und Epistemologie des Spiels, wie sie prägnant in Schillers *Ästhetischen Briefen* ausgeführt, systematisch hingegen schon in Kants Architektur der drei Kritiken vorgedacht wird.

„Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt.“⁴ Diese bemerkenswerte Empfehlung Friedrich Schillers zielt auf eine sachliche Nähe von Schönheit und Spieltrieb, deren gemeinsame Grundlage und Verhältnis zueinander hiermit zwar noch nicht präzise gefasst, aber doch mit gewisser Sicherheit ausgesprochen wird. Sie beide, Schönheit und Spieltrieb, liegen vom Verfasser aus gesehen in derselben Richtung des Denkens. Niemals irren – d.h. weder fehlgehen noch ziellos umherschweifen – wird, wer die Schönheit dort sucht, wo der Spieltrieb zuhause ist. Oder noch stärker: Schönheit erfährt, wer sich in Fragen der Schönheit vom *eigenen* Spieltrieb leiten lässt; wer diesen Spieltrieb nicht nur theoretisch anerkennt, sondern praktisch betätigt und dabei dann auch etwas riskiert, eben: aufs Spiel setzt.

Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* geben in ihren spieltheoretischen Überlegungen wichtige Hinweise für eine Ästhetik der Improvisation. Gemeinhin wird die große Leistung der Kunstperiode darin gesehen, dass sie erfolgreich einen Bereich und Begriff kunstästhetischer Autonomie zu etablieren vermochte, einer Autonomie sowohl produktions- wie vor allem auch rezeptionsästhetischer Art. In die formale Bestimmung der Kunst als einer eigengesetzlichen und eigensinnigen Betätigung menschlicher Rationalität muss nun aber das bei Schiller zentral gesetzte Konzept des Spiels als eigentliche Triebkraft des Ästhetischen mit aufgenommen werden, denn ohne diese so vielfältige wie elementare Kategorie entbehrte das Postulat der Kunstautonomie seiner substantiellen Füllung und bliebe bloße Attitüde. Das Spiel, die Spiele und das Spielerische umfassen einen sowohl kulturhistorisch wie epistemologisch denkbar weiten Bereich; in diesen Begriffen lässt sich all das versammeln, was von Menschen auf dem Gebiet symbolischen sozialen Handelns unternommen, zelebriert oder begangen wird – und zwar nicht um eines unmittelbaren Handlungszwecks willen, sondern als Ausdruck und Betätigung des tief sitzenden existentiellen Bedürfnisses, sich spielend und spielerisch zu sich selbst zu verhalten.

Friedrich Schillers Konzeption des Spieltriebs in den *Ästhetischen Briefen* gibt vor, wie schon die Wortprägung selbst, ein anthropologisches Fundament zu legen. Zwischen Stofftrieb einerseits und Formtrieb zum anderen, mithin also zwischen dem sinnlichen und dem rationalen Vermögen des Menschen wird als vermittelnde Position die Betätigungsweise des Spielens eingezogen. Der sinnliche und stoffliche Trieb fessele, so Schiller, den Menschen an die empirische Natur, während der Formtrieb ihn zum Geist emporführe und bestrebt sei, den

Menschen in Freiheit zu setzen;⁵ die Kantianische Architektur dieses anthropologischen Zwei-Reiche-Modells ist hinlänglich behandelt und braucht hier nicht weiter kommentiert zu werden. Aufschlussreicher – und über Kants Schema zweier getrennter Bereiche hinausführend – ist allerdings, wie Schiller sich das Zusammenwirken beider Triebe oder Tendenzen vorstellt. Er spricht, unter Entlehnung eines Begriffes aus Fichtes *Wissenschaftslehre*, von einer „Wechselwirkung“⁶, von einem dynamischen Verhältnis korrespondierender Kräfte, wie es aus der Newtonschen Mechanik vertraut ist. Der ideale Zustand beider Triebe ist darum derjenige eines harmonischen Gleichgewichts, einer Ausbalancierung gegensätzlicher Wirkkräfte, die deren Tätigkeit nicht stillstellt, sondern ausgleicht und aufhebt zugunsten von etwas Drittem, einer gemeinsamen Resultante.

Aus der Wechselwirkung zweier entgegengesetzter Triebe und aus der Verbindung zweier entgegengesetzter Prinzipien haben wir das Schöne hervorgehen sehen, dessen höchstes Ideal also in dem möglichst vollkommensten Bunde und *Gleichgewicht* der Realität und der Form wird zu suchen sein.⁷

Ein schönes Bündnis entgegengesetzter Kräfte: so etwas gibt es in der Natur und Menschenwelt. Im Reich der Natur ist an die Keplerschen Gesetze der Planetenbahnen zu denken, denen zufolge die Umlaufkörper im Sonnensystem auf ihrer Bahn gehalten werden durch die Dualität von Fliehkraft und Schwerkraft; in der Sphäre gesellschaftlichen Handelns ist ein solches Bündnis der Möglichkeit nach gegeben im stets zu treffenden Ausgleich zwischen Eigensinn und Gemeinsinn. Aber da wird es realiter schon schwieriger als bei den exzentrischen Bahnen der Himmelskörper, und sowohl fürs einzelne Leben wie fürs Kollektiv weiß Schiller, dass dieses „Gleichgewicht [...] immer nur Idee“ bleibt, „die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann.“ Das zugestehen zu können, ist gerade einer der Vorzüge seines Modells. Es verbindet auf elegante Weise den anthropologischen Befund der zwei Stämme menschlicher Erkenntnisvermögen (der seit Baumgartens *Ästhetik* zum common sense der einschlägigen Theoriebildung zählte) mit der Frage nach den für die Herstellung einer gesellschaftlichen Synthesis zu berücksichtigenden Kräften und ihren Wechselwirkungen. Versöhnung von Geist und Materie, von Eigensinn und Gemeinwohl: Das sind gewaltige Aufgaben für eine so bescheiden anmutende Akteurin, wie sie sodann mit Schillers Kategorie des Spieltriebs als *dea ex machina* auf den Plan tritt.

Aber die größten Herausforderungen sind dem Spiele gerade groß genug; es ist der Spieltrieb des Verfassers, der aus der selbst geschaffenen konzeptionellen Bedrängnis eine unerwartete Volte schlägt. Denn Schillers Argumentation kommt nun zu dem kühnen Fazit – womit dann neben Individuum und Gesellschaft noch ein dritter Handlungsbereich eröffnet ist –, dass eine verbindliche Formulierung des gesuchten Gleichgewichtes durch positive Bestimmungen

⁴ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen. Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 9. Aufl. 1993, Bd. 5, S. 617.

⁵ Schiller: „Über die ästhetische Erziehung“ (Anm. 4) zwölfter Brief, S. 604f.

⁶ Ebd., S. 607.

⁷ Ebd., S. 619; das folgende Zitat ebd.

nicht nur schwierig bis unmöglich ist, sondern per definitionem auch gar nicht sinnvoll oder etwa wünschenswert wäre. Schillers Modell verlagert die Aporie eines vorgängig und außer der Praxis unbestimmbaren Begriffes dorthin, wo sie seit jeher zuhause ist; in der Kunst und im Ideal der Schönheit. Was ist schön? Das ist ebenso wenig mit dünnen Worten zu sagen, wie man anzugeben vermöchte, worin genau der erzielbare Kompromiss von Form- und Stofftrieb zu suchen wäre. Aus zwei korrelierten Dilemmata, nämlich dem problematischen Schönheitsbegriff einerseits und der pendenten Vermittlungsaufgabe zwischen Stoff und Form andererseits, gewinnt Schiller ein sich wechselweise auf labile Weise stützendes Gedankengerüst, dem er dann mit der Formel der ästhetischen Erziehung eine gefällige Fassade vorblenden wird.

Von den Definitionsversuchen der Schönheit nach Maßstäben der klassischen Regelpoetik oder der Aufklärung verabschiedet sich dieser Ansatz so drastisch, wie es dramatischer nicht gedacht werden kann. Denn Schillers Begriff von Schönheit ist erstens nicht substantiell, sondern prozessual, und deshalb impliziert er zweitens und nach Meinung des Autors sogar zwingend die Tateinheit von Schöpfung und Zerstörung. „[...] aus dem Zusammenhange des Bisherigen“ lasse sich, so Schiller, „mit strenger Notwendigkeit folgern, daß von dem Schönen zugleich eine auflösende und eine anspannende Wirkung zu erwarten sei“.⁸ Auflösend wirke sie, indem sie den gegensätzlichen Trieben Grenzen setze, anspannend, indem sie sie hierbei in ihrer je eigenen Kraft zu erhalten suche; die doppelte Wirkungsart der Schönheit aber sei letztlich als „eine einzige“ zu denken, nämlich als je aktuelle Betätigung der wie in einem Kräfteparallelogramm verbundenen und auseinandergelegten Wechselwirkung. Im Prozess der Ausbalancierung gegenstrebigter Kräfte liegt Schönheit, und das Schöne an diesem Prozess ereignet sich, weil und solange er keinen einseitigen Gewinner kennt.

Damit vollzieht Schiller strukturell den Übergang von einem Substanzdenken des Schönen zu einem Prozessdenken. Und das hat weitreichende Folgen. Impliziert sind dabei sowohl die Einheit von Produktion und Destruktion im Zusammenwirken von Form- und Stofftrieb wie auch der Umstand, dass es bei diesem Geschehen zu keinem je fixierbaren Ende kommt und ihm auch keine externen bestimmbaren Ziele vorausliegen. Den Bereich ästhetischer Produktivität (auch Schönheit genannt) kennzeichnet – nun wieder im System Kants gesprochen –, dass er weder nach objektiv theoretischen Vernunftgesetzen noch nach subjektiv praktischen Vernunft-Idealen zu konstruieren ist, sondern sich je nur im ästhetischen Geschehen selbst, *by doing*, auf immanente Weise konstituiert. In Kants *Kritik der Urteilskraft* wird hierfür die bemerkenswerte Kategorie der Zweckmäßigkeit ohne Zweck aufgeboten. Diese nicht-teleologische Zweckmäßigkeit beschreibt als ästhetische Kategorie, wie Hans Ulrich Gumbrecht am Beispiel des *American football* dargelegt hat, in idealer Weise all jene Formen symbolischen Handelns, die sich nicht als Repräsentation eines vorgängigen In-

halts verstehen, sondern ihre besondere Semantik und Form im spielerischen Vollzug selbst generieren.⁹ Wie anders ließe sich die Schönheit eines Spielzuges, die strategisch-geometrische Pointe einer bestimmten Konfiguration oder die Eleganz der Körper- und Spielgeräte-Beherrschung besser erfassen als mit der dezidiert leeren und formalen Kategorie der Zweckmäßigkeit ohne Zweck?

Im Überwinden externer Zwecke allein liegt Freiheit, und damit die genuine Eigenposition des Menschen gegenüber Natur- und Ideenwelt. Als sowohl biologisch wie moralisch konditioniertes Wesen ist der Mensch Angehöriger zweier heteronomer Reiche, aber in diesem Hiat zugleich Begründer eines dritten. Bis in die syntagmatische Struktur der Argumentation hinein folgt Schillers Grundlegung des Ästhetischen der Drei-Kritiken-Architektur Kants. „Der sinnliche Trieb erwacht mit der Erfahrung des Lebens“, so Schiller,

der vernünftige mit der Erfahrung des Gesetzes, [...] und erst, nachdem beide zum Dasein gekommen, ist seine Menschheit aufgebaut. [...] Sobald nämlich zwei entgegengesetzte Grundtriebe in ihm tätig sind, so verlieren beide ihre Nötigung, und die Entgegensetzung zweier Notwendigkeiten gibt der *Freiheit* den Ursprung.¹⁰

Schillers Anthropologie denkt so sehr prozessual, dass sie es in diesem ganzen Passus strikt vermeidet, das basale Subjekt ihrer Argumentation beim Wort zu nennen und „der Mensch“ zu sagen. Die Stelle des Menschen wird pronominal frei gelassen, sein Inhaber in die Position der Freiheit entlassen. Das aus der Wechselwirkung zweier gegenläufiger Determinanten entspringende Reich menschlicher Freiheit wiederum vermag für Schiller nichts treffender zu bezeichnen als der hier durchaus auch im mechanischen Sinne zu nehmende Begriff des Spiels. Wenn etwas ‚Spiel‘ hat, so ist dabei etwa an die Beweglichkeit innerhalb eines Scharniers, eines Gewindes oder einer sonstigen Halterung zu denken, bei dem die Teile eine gewisse hin und her laufende mechanische Freiheit haben. Die Bewegungsfreiheit eben zwischen zwei Schranken äußeren Zwangs. Man muss zum simpelsten Verständnis von Freiheit und Spiel sich herablassen, um an Schillers Höhenflug teilhaben zu können.

Kants eher vorsichtig formulierte Einsicht, dass der Mensch im Ästhetischen sich jenseits von Natur und Moral als ein säkularer oder gar hedonistischer Selbstzweck zu setzen vermag, findet in Schillers prominenter Fassung des Spielbegriffs ein ebenso unerhörtes Ergänzungsstück. In der berühmten Formulierung des 15. der ästhetischen Briefe heißt es – und man achte einmal darauf, mit welcher inneren Dramaturgie diese Bemerkungen entwickelt sind:

• Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz

⁹ Hans Ulrich Gumbrecht: Die Schönheit des Mannschaftssports: American Football – im Stadion und im Fernsehen. In: Gianni Vattimo, Wolfgang Iser (Hrsg.): *Medien – Welten – Wirklichkeiten*. München 1998, S. 201–228.

¹⁰ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung* (Anm. 4) S. 631.

Mensch, wo er spielt. Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen.¹¹

Das Kernstück der *Ästhetischen Briefe* zeigt den philosophischen Kopf als einen fast tänzerisch agierenden Menschenführer. Was Schiller bzw. der rasonierende Verfasser der Briefe, in dessen Rolle der Autor der Abhandlung schlüpft, seinem dänischen Adressaten nach umständlichen Präliminarien an dieser Stelle nun endlich einmal frei „herauszusagen“ wagt, ist nicht kleinteilig gefolgert, sondern kühn gepokert, und es klingt obendrein ein bisschen anrühig. Der Mensch spielt. Weil und sofern er Mensch ist, ist er ein Spieler, und nur aufs Spiel gerechnet kann das im Menschen Widerstreitende und ihn permanent Überfordernde je zu einem befriedigenden Ausgleich kommen.

Schönheit, Freiheit und Spiel sind kategoriale Triebfedern jeder menschlichen Betätigung, die über bloße Bedürfnisbefriedigung und hehre Pflichterfüllung hinausgeht. Wenn Natur und Vernunft den Menschen am doppelten Gängelband fremder Zwecke führen, so bedarf ihr zweifacher Ernst aus Schicksal und Pflicht, soll er nicht jede Bewegungsmöglichkeit ersticken, der zweimal ernsthaften Gegenrede des Spiels. Das Spiel ist nicht einfach Unernst im Sinne von Unverbindlichkeit, Kinderkram oder schönem Schein, sondern je konkrete Entfesselung und Auflösung bindender Zwänge. Am Modus ästhetischer Erfahrung hat das Spiel zwar seinen gleichsam verfassungsmäßig garantierten Ort innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, aber als Frage an das Menschsein des Menschen reicht es noch tiefer. Denn letztlich geht es im Spiel um die Erprobung und stellvertretende Lösung der Frage, wie wir leben sollen.

Die wichtigste Dimension der Schönheit ist die Lebenskunst. Ist es der ästhetische Briefautor Schiller oder der philosophische Konstrukteur, der dem Leser verspricht, das ganze Gebäude von Ästhetik und Lebenskunst auf diesen einen Satz, auf die Formel vom Homo ludens zu begründen? Stärker als je sonst in der Abhandlung tritt an dieser Stelle eine vom Verfasser der *Ästhetischen Briefe* zu unterscheidende, textimmanente Ichfigur hervor, die ihr ganzes rhetorisches Gewicht in diese zentrale Aussage legt. Und dadurch preisgibt, weiß' Geistes Kind sie ist. Nochmals: Die Einsicht in das spielerische Wesen des Menschen werde, „ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen.“¹² In den *Ästhetischen Briefen* selbst bleibt dieses Versprechen uneingelöst und uneinlösbar. Es hat geradezu hochstaplerische Züge und entbirgt den Autor seinerseits als einen *Spieler*, der nicht umhin kann, mit ungedeckten Einsätzen zu arbeiten. So fremd Schillers philosophische Ästhetik ansonsten der katholisch-komödiantischen Kulissenwelt von

Andersens *Improvisator* auch sein mag: an dieser Stelle scheint mir der Roman des italienischen Wunderknaben wie ein später Kommentar auf die kühne Extrapolation des Schillerschen Spielbegriffs zu replizieren. Also: Inwiefern ist das freie Spiel der Ästhetik eine Vorschule der Lebenskunst zu nennen? Und warum kann oder muss gar die Lebenskunst ihrerseits vom ästhetischen Spiel her betrachtet werden?

III

Als spielender Mensch par excellence führt Andersens *Improvisator* das Leben wie seine Rede-Auftritte. Er lebt und dichtet ganz aus dem Augenblick. Die Geschichte seines Improvisierens dagegen beschreibt einen wunderbar folgerichtigen Lebensplan von jener traumwandlerischen Sicherheit, wie sie dem Wandelnden nur von außen oder im Nachhinein zugesprochen werden darf, soll der Zauber nicht vor der Zeit welken. Schönheit ist demzufolge ein Versprechen, das der Autor sich selber macht, mithilfe eines wundersam geglückten Weges in die Kunst.

Bildet der Lebensweg des jungen Improvisators ex post einen romantischen Roman, so liegen die poetischen Leistungen des Helden selbst ganz auf dem Gebiet der schönen Rede und des gebundenen Verses. Seine Hervorbringungen sind Gedichte, deren mündliche und klangliche Präsenz im Vordergrund steht und bei welchen stets der so genannte Sitz im Leben an ihrem Entstehungsprozess entscheidenden Anteil hat. Vom bloßen Handlungsgange aus wäre das Stichwort der Lebenskunst hier durchaus zu bezweifeln; man könnte angesichts der Schicksalsschläge und Entsagungen, die dem Helden in schon unwahrscheinlicher Häufung aufgebürdet werden, sogar von verhinderter Lebensglück sprechen. Doch führt das Leben des Helden von solchen Rückschlägen ungerührt ins wunderbare glückliche Ende, zu einer Apotheose der Schönheit, die mit der Entdeckung der Blauen Grotte bei Capri ihr magisches Symbol einer finalen Wunscherfüllung findet. Lebenskunst kommt insofern nicht a priori, als Merkmal einer naiven Zuversicht, ins Spiel, sondern sie tritt ein als Effekt aus der Überwindung einer Diskrepanz von widrigen Umständen und glücklich bewahrttem Lebensziel. Dieselbe Diskrepanz nun waltet zwischen den extemporierten Darbietungen des Helden und der kompositorischen Leistung seines Autors, der die Geschehnisse der Figur zum Faden einer Romanerzählung verknüpft.

Seiner Erzählform nach ist *Der Improvisator* ein autobiographischer Roman. Er schildert den Lebensweg des Protagonisten mit dessen eigenen Worten und aus rückblickender Perspektive. Sowie der Held zu erzählen anhebt, ist das gelungene und versöhnte Ende seines verschlungenen Entwicklungsweges schon mitzuhören. Die Rätsel sind gelöst, die Unfälle geheilt, die Zufälle zu höheren Zusammenhängen verbunden. Auch Andersens Held gewinnt seine Freiheit erst aus dem Widerspiel einander opponierender Kräfte. In dieser Geschichte sind es

¹¹ Ebd., S. 618.

¹² Ebd.

insgesamt vier schicksalhafte Prägungen, die das Leben des Protagonisten als externe Determinanten vorbestimmen. Da ist zunächst die genealogische Hypothek des abwesenden Vaters und der verunglückten Mutter; da ist zweitens das bunt ausgestaltete Milieu katholischer Religiosität und ihres Providenz-Glaubens; drittens wirken auf den empfindsamen Schüler die intellektuellen Exerzitien eines von den Jesuiten vermittelten und gefilterten neuhumanistischen Bildungsgutes, und schließlich überformen den Lebensweg der Hauptfigur die magischen Vorzeichen und Orakel aus der mündlichen Tradition paganen Aberglaubens. Für sich genommen hätte jeder dieser vier Bestimmungsgründe die Tendenz, das Leben des Protagonisten in eine ziemlich einseitige und enorm defiziente Richtung zu drängen. Der Waisenknabe mit vielen Talenten, aber ohne Förderung und Zukunft; der vom oberflächlichen Prunk des italienischen Katholizismus eingeschüchterte junge Knabe; der angehende Literat, den die strenge Erziehung des Jesuitenkollegs an der Unerreichbarkeit klassischer Vorbilder wie Petrarca und Dante scheitern lässt; und die fatalistische Zermürbung eines hoffnungsfrohen jungen Mannes durch die nach landläufigem Orakelglauben ihm ohnehin längst schon vorbestimmten Geschehnisse. Weder Tragik noch Providenz aber lenken den Weg des jungen Mannes, sondern eine erstaunliche Entdeckung, die ihm den Weg ins Freie weist: die Entdeckung seiner Improvisationsgabe.

Es muss darum hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden, wie der Knabe Antonio aus denkbar widrigen Umständen herausfindet und mithilfe wunderbarer Fügungen schließlich sein Glück macht. Denn als entscheidende Phase dieser Lebensgeschichte erweisen sich die in raffender Darstellung gebotenen Kindheits- und Jugendjahre des Helden, aus welchen ein paar wenige Episoden als prägende Erlebnisse herausragen. Zur Entwicklung des Protagonisten in seinem von Kirche und Kunst ausgefüllten Umfeld ist dabei nur so viel zu bemerken, dass die skizzierten vier Wirkungsfaktoren gerade in ihrer jeweiligen Einseitigkeit eine insgesamt doch wieder erstaunlich stabilisierende Funktion auf Antonio und seinen künstlerischen Werdegang ausüben. Es ist, mit anderen Worten, ihre jeweilige Einseitigkeit, die in Wechselwirkung mit anderen einseitig wirkenden Kräften ihre Korrektur erfährt, wie sie umgekehrt auch jene korrigiert. Wie es Schiller für die Wechselwirkung von Form- und Stofftrieb postuliert hatte, dass nämlich aus dem dynamischen Kräfteverhältnis beider ein labiles Gleichgewicht hervorgehe, dass dann den genuin ästhetischen Bereich der Freiheit respektive des Spiels konstituiere, so geht auch bei Andersen die ästhetische Emanzipation des jungen Helden aus den denkbar restriktivsten Wirkungsfaktoren hervor, wenn sie nur mit einander ins Wechselverhältnis gesetzt wurden.

Das Schicksal der Elternlosigkeit befähigt den Helden auch zur Ungebundenheit und Beweglichkeit im positiven Sinne; die katholische Sinnlichkeit stimuliert seine Einbildungskraft, während die rhetorisch-literarische Unterweisung im Jesuitenkolleg ihn die asketische Macht des reinen Wortes fühlen lässt; zur Bindungslosigkeit des Waisenknaben wiederum bilden die paganen Orakel

den Kontrapunkt, die das Leben des Helden je schon mitsamt all seinen Schicksalsschlägen und Glücksfällen festgelegt haben. Aus solchen extremen Determinanten, die einander wechselweise ausbalancieren, geht ein völlig überraschendes, ein im wörtlichen Sinne ‚improvisiertes‘ Resultat hervor. Die Lebenschance, die der junge Mann ergreift, liegt ganz in seinem eigenen Selbst begründet, und doch bedarf es äußerer Anregungen, sie aufzuspüren und einzusetzen. Wenn je der Weg in die Literatur, den auch Andersen selbst mit diesem Roman beschritt, als eine Verheißung von Lebensglück gelten konnte, dann ist das bei diesem Protagonisten der Fall. Die ersten Kapitel des Romans sind in der Tat auf Weichen stellende Episoden hin erzählt, welche Aufschluss darüber geben, wie der Improvisator wurde, was er am Ende ist. Daraus freilich erwächst gerade *kein* zur Nachahmung anspornendes Exempel.

Schon in frühester Jugend, so erinnert sich der Erzähler, habe ihm seine „schlimme Eitelkeit“ zu schaffen gemacht, und seitdem sei „die Lust zu gefallen“ noch desto mächtiger ins Kraut geschossen. (9) Eine reiche Phantasie und große Empfindsamkeit zeichnen den Knaben aus, ebenso früh bricht die Fähigkeit hervor, geschickt mit der Sprache umzugehen. In der Kirche darf Antonio zu Weihnachten eine rührselige „auswendig gelernte Rede über das blutende Herz der Madonna und die Lieblichkeit des Jesuskindes vortragen.“ (24) Was er, mit vor Freude klopfendem Herzen, auch bravourös meistert: ein, nach dem Begriff Derek Baileys, hier noch ganz und gar idiomatisches Virtuositentum, das sich mimetisch an vorgegebene Muster anschmiegt. Als aber zuhause die Mutter und ihre Freundinnen sich das Ereignis wiederholen lassen wollen, schmeichelt das der Eitelkeit des jungen Helden nicht wenig,

[...] indes verloren sie eher das Interesse daran, die Rede zu hören, als ich, sie zu wiederholen. Um nun mein Publikum weiter zu fesseln, ließ ich mir selbst eine neue Rede einfallen, bei der es sich eher um eine Schilderung des Festes in der Kirche als um eine richtige Weihnachtsrede handelte. (24)

Die neue, selbst entworfene Rede braucht um ein eigenes Thema nicht verlegen zu sein, denn ihr nahe liegendstes Thema ist der Redeanlass selbst und die äußeren Auftrittsbedingungen, die mit ihm einhergingen. Der junge Künstler hat die referentielle durch eine phatische Kommunikation ersetzt, durch eine raffinierte selbstreflexive Wendung, mit der er die vergangene Rede als performative Darbietung wiederholt; nicht einer Kultgemeinde zum Dienst, sondern einem Publikum zur Unterhaltung.

Es ist die Wendung von der religiösen Funktion zum ästhetischen Selbstzweck, und vom vorgefertigten Erbauungstraktat zum extemporierten mündlichen Auftritt. Ein entscheidender Schritt, wie der Maler Federigo, ein dänischer Logiergast im Hause des jungen Antonio, mit Weitblick erkennt.

Federigo hörte sie als erster, und auch wenn er lachte, schmeichelte er mir, als er sagte, meine Rede sei in jeder Hinsicht so gut wie jene, die Fra Martino mich gelehrt hatte, in mir stecke ein Poet. (25)

Zum Poeten fehlt indes noch eine Systematisierung der hier spontan erbrachten Kunstleistung, und dazu muss Antonio erst das Prinzip erkennen, nach welchem er bei diesem ersten Anlass zum Improvisieren gelangte. Er erhält, wie meist gerade im rechten Augenblick, die nötige Hilfestellung, indem er das Handwerk des Improvisierens für einmal am Beispiel eines anderen zu beobachten Gelegenheit hat. Die Szene ereignet sich am Trevi-Brunnen mit seinen Wasserspielen und den von Neptun und den Tritonen befehligten Kaskaden. Auf den Treppentufen unterhalb des Bassins hatte sich eine Schar müßiger Bauern hingelagert, deren einer zur Gitarre lustige Verslein zum Besten gab. Singend und spielend lockt er den Applaus der Umstehenden hervor.

Meine Mutter blieb stehen, und nun hörte ich ein Lied, das mich ganz seltsam ergriff, denn es war kein Lied wie die anderen, nein, er sang uns von dem, was wir sahen und hörten! [...] Wir selbst waren in Vers und Melodie Teil dieses Lieds. (27)

Es ist eine durchaus prosaische Kunstausbübung, die den alltäglichsten Kram und die zufälligsten Umstände zu ihren Gegenständen macht. Bewusst kokettiert der Landmann mit dem niederen Genre.

Er sang, wie schön es sich schlafe mit einem Stein unter dem Kopf und mit dem blauen Himmel als Oberbett, während die beiden Pifferari Sackpfeife bliesen, und dann machte er uns aufmerksam auf die Tritonen, die in ihre Hörner stießen und darauf, daß diese Bauerngesellschaft, die hier ihre Melonen bluten ließ, auf das Wohl der Liebsten trank, die nun schlief, im Traum aber die Peterskuppel sah, und ihren Liebsten, der sich in der Stadt des Papstes befand. (27f.)

Die Straßen-Darbietung des Bauern ist komisch und derb, skurril und voller Ironie. Sie huldigt der Schmucklosigkeit und dem Zufall und findet gerade darin zu ihrem Kunstcharakter. Federigo, der dieses gefällige Nachtstück in einer hingeworfenen Bleistiftzeichnung festhält, fordert Antonio auf, nun ebenfalls das Improvisieren zu üben. Als ein richtiger kleiner Poet müsse er nun lernen, seine „Reden in Verse zu setzen“ (28).

„Da verstand ich, was ein Poet war, mit anderen Worten einer, der schön über das singen konnte, was er fühlte und sah.“ (28) Nichts ist zu gering, zu schmutzig oder zu unwürdig, um in das spontane Kunstwerk eines Versgesangs einzugehen. Diese Einsicht bewährt sich in einer weiteren Szene kurz darauf, in der Antonio den ersten Gegenstand seines eigenen Dichtens findet. Es ist dieser erste selbst gewählte literarische Gegenstand der „Laden des Speckhöckers gegenüber, nicht mehr und nicht weniger“. (28)

Früh schon hatte meine Phantasie sich mit der eigenartigen Anordnung seiner Waren beschäftigt, die sogar die Blicke der Fremden auf sich zog. Zwischen hübschen Lorbeergirlanden hingen wie große Straußeneier die weißen Büffelmilchkäse; die mit Goldpapier umwundenen Kerzen bildeten Orgeln, und die Würste waren aufgestellt wie Säulen, auf denen ein Parmesankäse glänzte wie goldgelber Bernstein. War dann am Abend das Ganze

beleuchtet und brannte zwischen Würsten und Presciutto die rote Lampe vor dem Madonnenbild an der Wand, so schien mir, als schaue ich in eine wahre Zauberwelt hinein. Die Katze auf der Theke und der junge Kapuziner, der immer mit der Signora so lange verhandelte, wurden ebenfalls in mein Gedicht aufgenommen. Dieses ging ich in Gedanken so oft durch, so daß ich es Federigo sicher und deutlich vortragen konnte, wodurch es sich, nachdem es seinen Beifall gefunden hatte, im ganzen Haus verbreitete und sogar zur Signora des Speckhöckers gelangte, die lachte, in die Hände klatschte und es als wundervolles Gedicht bezeichnete, eine „Divina Commedia di Dante“. (28f.)

In dieser wunderbaren und auch sehr lustigen Passage wird, als Kostprobe von Antonios Improvisationsgabe, eine Vorstellung des freien poetischen Spiels geliefert, deren Einsichten und Implikationen weit über das im Fortgang der Romanhandlung dann entwickelte Berufsbild Antonios als eines Stegreif spielenden Wanderpoeten hinausreichen. Die wahre Poesie, sie kann auch zwischen Parmesankäse und Räucherschinken stecken, wenn nur ein findiger Geist sie dort aus den Regalen hervorzulocken vermag. Das banale, alltägliche Leben ist nur zu nehmen grad, wie es kommt; den Zauber einer Zauberwelt schaffen nicht bestimmte exquisite Gegenstände, sondern allein der spielerische, und das heißt freie, selbstbezügliche Umgang mit ihnen. Wer oder was immer dem Improvisator dann noch zusätzlich ins Bild läuft, sei es die Katze oder der verdächtig lange mit der Signora palavernde Kapuziner, wird ebenfalls kurzerhand für kunstfähig erklärt. Würde sich, mit Schiller zu sprechen, der Stofftrieb allein an den Büffelmilchkäse und die Würste halten, so wäre der Formtrieb hingegen an den Lorbeergirlanden und den mit Goldpapier umwickelten Kerzen-Organen interessiert. Die Madonna mit der roten Lampe taucht die Warenauslage in jenes sakrale Licht gehobener Dignität, dem dann wiederum das Lob des Gedichtes aus dem Munde der Krämersfrau zur Seite steht. Man sieht: Andersen hat alles, was er seinem Improvisator mitgeben wollte, in diese Wurst- und Käseregale hineingelegt.